

Blanca Varela : una poeta *vestida de humana*¹

*Lo que nos resguarda
Es nuestra desprotección*
Rainer Maria Rilke

Desde su inicial *Ese puerto existe*, la obra poética de Blanca Varela se caracteriza por una escritura exigente que no invita precisamente al despliegue de los comentarios tampoco a las expansiones líricas. Una exigencia que, lectura tras lectura, obliga a nuevas atenciones : una mayor escucha del silencio que perfilan los propios versos, una intensidad de versos que apelan al lector. Llegar a la escritura vareliana es volver a sentir una inestabilidad poética que, en las poéticas contemporáneas, entre las cuales Blanca Varela ocupa un lugar reconocido, ahueca su decir, lo profundiza, lo retoma, no se satisface y vuelve a la escritura del verso. Entre una escritura del deseo y una escritura del desastre, asistimos a la elaboración de un juego de fuerzas y de pulsiones que dinamizan la poética vareliana.

¿Cómo definir el mundo de Blanca Varela ?
¿Cómo definir a Blanca Varela o mejor dicho cómo definir al yo poético y la compleja arquitectura que aparece en la obra de la peruana?

Tal vez la dificultad resulte de una aprensión de su papel de poeta, como un « dislocamiento de identidad »², al punto de generar en sus versos un exceso

¹ Fragmentos de este texto fueron leídos en la Jornada de Estudios en homenaje a Blanca Varela con ocasión de la entrega del Premio Reina Sofía de Poesía 2007, Salamanca, mayo del 2008.

² Modesta Suárez, *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Ed. Verbum, 2003, p. 178.

de imágenes que pueden pasar a ser, en algunos textos, imágenes excesivas, en este sentido de que franquean el umbral a partir del que poema y yo poético pasan a la intemperie, apenas cobijados por el pacto frágil que une a la creadora y su lector.

Blanca Varela ha formado parte de un grupo de intelectuales que si bien apostaban por el Perú contemporáneo a la vez buscaban una escritura donde peligraba el hermetismo. Pero su formación como poeta se hizo también por contigüidad e inmersión en universos artísticos que van de la canción popular a la pintura contemporánea pasando por la experiencia de los años europeos fecundos en encuentros y visiones. Más el impacto del exitoso y excitante surrealismo y el pleno contacto con sus realizaciones artísticas. Sin olvidar una misma coincidencia con la literatura existencialista.

Una manera de enfocar mejor esta identidad movediza es hacerlo desde la pregunta particular por la inserción de lo animal, lo bestial empezando por el bestiario en la obra. Esta constante poética de lo animal y las declinaciones que puede tomar, cada vez más marcadas a lo largo de los poemarios, es difícil de desligar de una impregnación pictórica que igualmente influye en los versos.

Por otra parte, el paso por esta doble vía - temática y formal- no hace sino reforzar la interrogante sobre nuestra humana mortalidad que viene a ser el fundamento de la escritura lírica de Blanca Varela. En un lirismo, como una austera armonía, que no cedería nunca a la tentación de lo patético. Existe en la obra una fuerza de gravedad, también de gravidez, encerrada en los versos de la poeta que seguimos celebrando con esta nueva edición.

Es de subrayar primero la estrecha reflexión que aúna las interrogaciones poéticas y pictóricas en la escritura vareliana. La elaboración de unos poemas con ojos de pintor predomina y se materializa esencialmente a lo largo de los cinco primeros poemarios, desde *Ese puerto existe* hasta *Ejercicios materiales*, pasando por *Luz de día*, *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*. Son casi cuarenta años en los que plasma la constitución de un espacio pensado también desde el cromatismo, la

semántica o la formalización de lo que vendría a ser el gesto de un pintor. En los tres últimos poemarios, *El libro de barro*, *Concierto animal* y *El falso teclado*, y a pesar de versos donde todavía emerge la referencia a la pintura - « ¿por qué no puedo decir / simplemente manzana como Cezanne ? » (*Concierto animal*), la reflexión está insertada directamente en la creación de la imagen poética, como ese « trillar lo invisible » en *El falso teclado*.

Tres tradiciones pictóricas esenciales confluyen en los textos: la tradición renacentista y en particular la atención puesta en un artista como Rembrandt, cuya presencia se enriquece con una intertextualidad que acoge a la poesía conceptista, en especial a Quevedo; la tradición plástica que viene del siglo XIX y que cuestiona el sistema de representación clásica: con maestros como Van Gogh o Malevich, y también Tàpies o Bacon que crean espacios imaginarios en los que Blanca Varela irá a cosechar. Sin olvidar al grupo de los surrealistas que cuestionaron a su vez los códigos de la lógica temporal y espacial, y que impulsarán imágenes de estirpe más oníricas. Literariamente, encontramos la memoria de Rubén Darío unida a versos de Emilio Adolfo Westphalen, el amigo de siempre, o la imagen poética punzante a lo Vallejo, fuentes engarzadas, arrancadas, arrimadas, sin la necesitar de remitirnos a un « pulsar con la tradición de la poesía masculina peruana »³.

Las imágenes creadas por la peruana le deben mucho a su acercamiento con un surrealismo que, a la par de lo que pasó con numerosos otros escritores latinoamericanos, se remontaba primero al imaginario pictórico de los surrealistas antes que a sus textos, poemas o prosas. En este reservorio, es de señalar la articulación no contradictoria de un universo donde coexisten lo abstracto y lo concreto así como lo humano y lo animal.

La escritura vareliana deja emerger pues, desde el meollo del poema, un pensar y un expresar la escritura que toma modelo sobre el gesto del pintor y la organización que éste impone a su cuadro y a la materia que está trabajando. Pensemos, por ejemplo, en la referencia a Tàpies en un poema epónimo de *Canto*

³ David Sobrevilla, « Del abismo de *Concierto animal* » in *Martín*, año 2, n°3, febrero 2002, p. 58.

villano, que marca el hallazgo, por parte de la poeta peruana, de una « manera » para diluir contornos y espacios abriéndose a una experimentación más generalizada del juego con el silencio y el blanco, de la desaparición de la puntuación y la mayúscula. Este poema « Tàpies » marca un hito y le permite a la poeta dar mayor fluidez a las palabras, insertarlas en flujos que se enmarcan en los nuevos y breves poemas en prosa de *El libro de barro*, o que vuelven al cauce de un verso efímero en *El falso teclado*. Más allá de lo que nunca ha contado un verso vareliano, el acercamiento al pintor catalán pone en evidencia una poesía que cada vez más se hará por retazos, jugando con los trazos del recuerdo, con las trazas de una existencia poética signada por la pérdida y la carencia. En este sentido « Tàpies » sería un ejercicio existencial, también en el sentido del comentario que el poeta francés Jacques Dupin hace de la práctica del pintor: « [para él la materia hace posible] recoger y difundir la innumerable huella, casi borrada, del paso del hombre »⁴.

Para Blanca Varela, las palabras son la materia a la que someter a los « ejercicios materiales », título de su quinto poemario. Del mismo modo que un pintor del siglo XX como Malevich puede considerar que hay que remediar a una suerte de fracaso de la representación, del mismo modo podemos leer en el poema « Malevitch en su ventana », esta reflexión metapoética :

palabra escrita palabra borrada
 palabra desterrada
 voz arrojada del paraíso
 catástrofe en el cielo de la página
 hinchada de silencios

Ante una voz poética que reflexiona sobre las trampas que se ciernen sobre la palabra, la libertad que se puede captar en el mundo de los pintores, parece favorecer esbozos de soluciones, coincidencias inmediatamente transferibles en los versos. Una reflexión gestada entre los artistas plásticos puede así generar un arte poética, por concierto o por contraste. El gesto del pintor que hurga en la anatomía humana como lo hace

⁴ Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, Paris, Ed. Galilée, 1982, p. 113.

Rembrandt, parece generar una propuesta poética donde no deja de repercutir la interrogación espiritual del holandés:

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable (« Ejercicios materiales »)

Sin la menor duda, Blanca Varela encuentra en las artes plásticas, alianzas posibles, interrogantes que hacen eco a sus propios cuestionamientos. En este sentido, la poesía de Blanca Varela juega con los códigos de la autobiografía, pero no deja de volcarse una y más veces en la cuestión del lenguaje, o, para retomar una cita del poeta y crítico francés, Jean-Michel Maulpoix, « la poesía nos constriñe [...] hasta la cuestión del vacío en el cual se lanza el lenguaje, de donde proviene el lenguaje, que es aún el lenguaje [...]. Por ello [la poesía] siempre excede la pregunta autobiográfica »⁵ o para decirlo con una imagen poética del mismo autor, « poesía y autobiografía son como dos sílex [...] son dos palabras que proyectar una contra otra para producir chispas »⁶.

Estas chispas son las que me permiten enlazar la pregunta sobre la existencia y el enfoque particular sobre la identidad. Si una de las búsquedas poéticas está en cómo expresar la humanidad que cada uno lleva en sí, o sea esta parte de ser vivo marcado por su finitud, tal vez la pregunta crucial estribe en cómo hacer para no morir, o para escapar, por un instante, a esta suerte de condena.

Definirse como ser humano, en el caso que nos interesa, pasa a introducir un juego con lo que por antonomasia es lo otro de lo humano, el animal. Antes habría que volver al yo poético de los inicios de la obra. Cabe recordar la extrañeza que procura un poema que se ha reconocido como autobiográfico: el inicial « Puerto Supe ». Ese yo poético en masculino, en el que Octavio Paz insistió mucho, tal vez demasiado, en el texto que le

⁵ Audinet Eric, Rabaté Dominique, *Poésie et autobiographie*, Marseille, CIPM/Farrago, 2004, p. 45 (la traducción es mía).

⁶ *Idem*, p. 50.

dedica a Blanca Varela en *Puertas al campo*, ese yo, sin embargo, se recupera rápidamente en femenino. Así nos lo recuerdan los catorce versos del descompuesto soneto « Fuente » que señalan con fuerza el erguirse de una poeta plenamente implicada en el universo, ello en el espacio del endecasílabo de « la oscura charca abierta por la luz ».

No obstante, la recuperación de la identidad en femenino no vela un sistema de imágenes que hacen muy compleja la figura poética que se va elaborando. Empezando por la inclusión de un verdadero bestiario. Así, en más de la mitad de los poemas de la obra completa⁷ encontramos referencias a un universo que si bien reúnen a un bestiario literario conocido donde caben el simio, el perro o la araña, también permiten convivir con ternera, buey, gaviotas, culebras, medusas o mariposas. Y cuando no tiene que ver directamente con el animal, el verso alude a él por numerosas metonimias como « las cerdas », « las alas », « las patas », o se aproxima a su mundo : « los nidos », « la miel », « el ladrido ». Sin hablar de pista de lectura franciscana, no deja de sorprender, hasta en los poemas más breves, este interés, sugiriendo enlaces y series donde el ser humano y el ser animal compiten, pero donde por ciclos se encuentran atrapados en la misma aventura y contingencia de la vida :

vino el pájaro
y devoró al gusano
vino el hombre
y devoró al pájaro
vino el gusano
y devoró al hombre (« Justicia »)

El reino animal cobra todavía mayor presencia en los dos últimos libros que además de aludir a lo animal desde su título (*Concierto animal*), se abren y cierran sobre reflexiones donde aquél es central.

A lo sumo esta referencia en la obra de Blanca Varela se inserta en una observación y una descripción minuciosas ya sea de la realidad ya sea del mundo onírico. Y cumple con el doble papel jugado por el animal en el

⁷ Blanca Varela, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2001.

arte : « aquel, simbólico y moral, de espejo de los vicios y las virtudes humanas y aquel metafórico, de emblemas de posturas metafísicas, políticas y filosóficas »⁸. En el primer caso tendríamos la estrofa apertural de siguiente poema de *Concierto animal*

Me sobrevivirán aguja vaso piedra
hormigas afanosas
me sobrevivirán;

en el segundo caso está « Ternera acosada por tábanos »:

qué horrible dolor en los ojos
qué agua amarga en la boca
de aquel intolerable mediodía
en que más rápida más lenta
más antigua y oscura que la muerte
a mi lado
coronada de moscas
pasó la vida.

Del mismo modo que el surrealismo pictórico permitió intercambiar las propiedades de los diversos elementos que componen el mundo, hacer fluctuantes las fronteras de los reinos vegetal, mineral y animal, incluido el humano, asistimos pues a un proceso de corporeización del universo con efectos que se resienten en la propia escritura y en la propia identidad poética, desde los inicios de *Este puerto existe*. La palabra « animal » pasa a ser un puente, un enlace entre elementos dispersos. Nos encontramos entonces ante lo insólito de equivalencias identitarias o « moradas » aun minimalistas como en los versos siguientes :

estar en algo
alguna vez o siempre
piedra animal hombre.

⁸ Brigitte Léal, « Dans l'arène humaine » in *La part de l'autre* (catálogo de exposición), Arles, Actes Sud / Carré d'Art, 2002, p. 21 (la traducción es mía).

Este fenómeno se debe a la perspectiva onírica, y ello está particularmente marcado en el primer poemario de Blanca Varela y en el *Libro de barro*, pero sería un error pensar en una simple mimesis, en una mera prosopopeya con los elementos del universo. Más allá de una encarnación del mundo, el reino animal ve sus fronteras extenderse hasta poder trastornar el mismo fundamento de la identidad humana.

La emergencia más impactante de la figura animal, entre extrañeza e inquietud, se da en los autorretratos que pueblan los poemas del conjunto de la obra completa. Así, podemos encontrar, desde *Ese puerto existe*, una identidad híbrida, a punto de ser monstruosa, asumida por el yo poético, en el poema en prosa « Primer baile » :

Soy un simio, nada más que eso y trepo por esta gigantesca flor roja. Cada una de mis cerdas oscuras es un ala, un ser transido de deseo y alegría. Tengo veinte dedos hábiles y negros, todos responden a mi voluntad.

A cincuenta años de distancia, seguimos leyendo un mismo trepar, ahora arácnido, en unos versos de *Concierto animal* :

Del abismo que arroja al aire
Esta última flor
Trepo como la araña que soy

La metamorfosis también puede adoptar la imagen del perro ; pasamos así en « Secreto de familia » del sueño a una realidad marcada por el terror y la pesadilla :

soñé con un perro
con un perro desollado
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba
pregunté al otro
al que apaga la luz al carnicero
qué ha sucedido
por qué estamos a oscuras

es un sueño estás sola

no hay otro
 la luz no existe
 tú eres el perro tú eres la flor que ladra
 afila dulcemente tu lengua
 tu dulce negra lengua de cuatro patas

La hibridez se va revelando una extraordinaria manera de aprehender el mundo bajo formas diversas, ahondando en la exploración y el sentir del mundo, gracias a esta superposición de carnes y cuerpos. Y porque las fronteras ya dejan de serlo, la metamorfosis abarca también el alma, como lo subrayan los siguientes versos de « Camino a Babel »:

un alma sí un alma que anduvo por las ciudades
 vestida de perro y de hombre

Asumir esta metamorfosis es asumir otros poderes por parte del yo poético : de hecho, a menudo, se desprende del nuevo ser evocado un sentimiento de mayor vitalidad, una renovada hipersensibilidad. Eros y Tánatos fusionan así en las figuras del perro y del simio, en una mezcla de impudores y lubricidad al mismo tiempo que ambos animales desempeñan el antiquísimo papel de sicopompa.

La omnipresencia del animal y, cuando no, de lo animal en el autorretrato -término que hermana a poeta y pintor- remite no sólo a los planteamientos de la representación sino también a los de la introspección y por ello a la búsqueda de la identidad. El animal acompaña al ser humano en sus tanteos, sus rechazos, sus búsquedas.

Detengámonos unos instantes en el poema « Claroscuro » que, hasta sus últimos versos, permite la convergencia de los discursos poético y pictórico a la vez que encierra un problemático autorretrato de ser femenino y animal:

yo soy aquella
 que vestida de humana
 oculta el rabo
 entre la seda fría

Este poema encierra sin duda alguna una muestra maestra de la obra de Blanca Varela. La humana vestidura de los versos apenas sirve para tapar metonimias del cuerpo animal como lo son la referencia explícita al « rabo » o más solapada a « la seda », primera aproximación al « gusano postrero » y quevediano de la penúltima estrofa. Una seda capaz de sugerir en un mismo movimiento la preciosidad y el lujo de la materia, al mismo tiempo que adelanta, *via* la sensación de frío, su relación íntima con la muerte y el origen animal de su creación.

« Lección de anatomía » o « ejercicios materiales » son poemas que se relacionan muy íntimamente con cuadros como el « Buey desollado », cuadro que creó una verdadera fractura en la obra de Rembrandt. Los pintores del siglo XX, cuando retomen la problemática dejada por el maestro renacentista ya no sólo considerarán « en la representación del animal desollado, un espejo de la humana condición » sino que artistas como Soutine o Bacon, mirarán al cuadro de Rembrandt como « [la apertura a] un mundo de sensaciones [que] se libera del sentimiento »⁹. Y eso es lo que se percibe en los versos de Blanca Varela : « una animalidad que es a la vez la que nos introduce a la humanidad y la que la obstaculiza » si bien en los versos de la peruana, persiste la voluntad de superar ese obstáculo, no en el sentido de una transcendencia sino en un puro arraigo en la inmanencia.

El verso « vestida de humana », en el que se reconoce parte del título de este texto, restablece esta filiación. Una suerte de comunidad de la carne. De ahí que por esos poemas de la carne desollada, filtre un sentimiento de intranquilidad y de sufrimiento « en la medida en que supone una rasgadura de la que nos preservaba la encarnación ». Ello pone a prueba nuestra capacidad de resistencia a esa crudeza del gesto que asemeja el artista (pintor, poeta) a un carnicero.

En este juego cruel de la representación dislocada, es de introducir un tercer elemento que permite abarcar y completar la identidad del yo poético: la relación con la divinidad. Y nos damos cuenta de que si el animal caracteriza esencialmente al ser humano y por tanto al yo

⁹ Gaëlle Périot, « Le bœuf écorché (Rembrandt, Soutine, Bacon) » in *Animaux d'artistes* (Bernard Laffargue coord.), *Figures de l'Art*, n°8, Pau, PUP, 2005, p. 241, 242 (la traducción es mía).

poético, lo bestial y la bestialidad determina a lo divino dándonos acceso a la figura del creador, al que le sobra definitivamente la mayúscula.

Al definirse como ser humano en una zona difícil de discernir entre humanidad y animalidad, en una zona implicada bajo el signo de la materia, de la carne y de la inmanencia, el yo poético vareliano encarna a la divinidad en la figura del torturador, en la figura del matarife en el matadero, una suerte de pordiosero celeste, un dios de « agujereada faltriquera », un asesino cruel y cruento :

el divino con parsimonia de verdugo
limpia su espada en el lomo del ángel más
próximo

En la imagen del matarife, se puede considerar entonces una « aprensión de la carne amenazada por lo cárnico ». Y estamos cercanos a los planteamientos que propone la pintura de Bacon ante la que Blanca Varela no excluye emoción y hasta fascinación. Ha desaparecido toda posible quietud :

me aferro a ti
me desgarras tu garfio carnicero
de arriba abajo me abre como a una res (« Supuestos »).

Domina una visión de carnicería donde « el garfio » ha remplazado definitivamente la bondad de la mano. Si hubo en algún momento inicial de la obra vareliana, lugar escaso para el sentimiento y el desgarramiento, sólo subiste la fiereza de la « garra ».

Sin embargo, el animal participa de un contrapunto a estas imágenes y contribuye de alguna manera a señalar caminos distintos hasta parecer modelo en la aproximación a la muerte. Así parece dejarlo establecido el ambiguo poema final de toda la obra completa, en *El falso teclado* :

nadie nos dice cómo
voltear la cara contra la pared
y
morirnos sencillamente
así como lo hicieron el gato

o el perro de la casa (« Nadie nos dice »)

Ahí es el animal el que parece encerrar una sabiduría que no es del género humano: él sabe « voltear la cara contra la pared ». Pero este verso endecasílabo no es el que se repite al final de la misma composición sino un :

dar la vuelta
sencillamente
dar la vuelta.

En cierta forma, la mayor tensión en la obra vareliana consiste en este resistir a la muerte : « soy un animal que no se resigna a morir » dirá en « Escena final » o como lo repite con dejo filosófico el verso de clausura de « Conversación con Simone Weil », « el hombre es un extraño animal ». Estamos ante un frágil equilibrio como aquel que se transforma en arte poética en el verso « Aprender a caminar sobre la viga podrida ». (« Sin fecha »). La escritura es ese aprendizaje y esa dinámica no tanto para desafiar a la muerte sino para señalar lo que también recordara y reivindicara Juan Gelman en su reciente discurso de recibimiento del premio Cervantes, « una poesía, de pie contra la muerte ».

La resistencia poética se corporeiza en una nueva imagen de araña : « equilibrio sobre el hilo de la araña segregando la salvación sobre el abismo ». Pende y depende el destino de esa fragilidad y desproporción (el hilo / el abismo) que caracterizan la existencia humana, que caracterizan la escritura poética, aquélla que está hecha de lo que segrega, de lo que secreta, un cuerpo señalado por su mortalidad :

Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre. (*Libro de barro*).

En la obra de Blanca Varela estamos ante una voz poética, como conciencia, que está llena de mundo y que llena el mundo. La inclusión permanente de la reflexión entorno a lo animal le permite a Blanca Varela reflexionar sobre el devenir humano, interrogante que cruza también por buena parte de la poesía

contemporánea. Y salir al encuentro de los pintores es apoyarse en unos aliados que comparten un mismo cuerpo a cuerpo con la existencia, con el lenguaje y con la muerte.

Si empecé hablando de la singularidad de Blanca Varela quisiera puntualizar que más que el canto singular de un individuo, es el canto de lo general que está en la lengua y nos pertenece a todos. Un canto severo, un canto áspero que en el poema vareliano, ese « animal de palabras » como lo definiera ella en « Media voz », no deja nunca de acoger a la vida, de contener su emoción nuclear, en un imaginario capaz de encerrar en una misma dinámica, la profusión y la parquedad, la exaltación y la ironía, el deseo y el desastre.

Modesta Suárez
Toulouse, febrero del 2009